

## **“Que é feito de Jules Laforgue?” I tratti laforguiani del *Livro do Desassossego***

**“Que é feito de Jules Laforgue?” The Laforguian traits in  
*Livro do Desassossego***

Sara Antoniazzi

Università Ca' Foscari Venezia

sara.antoniazzi@unive.it

Data di recezione: 04-04-2018

Data di accettazione: 29-07-2018

### **Riassunto**

In *Un baule pieno di gente* Antonio Tabucchi suggerisce l'esistenza di una “stretta parentela” tra il semi-eteronimo pessoano Bernardo Soares e il poeta simbolista francese Jules Laforgue. L'articolo si propone di esplorare questa relazione di “parentela”, individuando e mettendo in evidenza le analogie esistenti tra il *Livro do Desassossego* e l'opera di Laforgue.

**Parole chiave:** Fernando Pessoa – Jules Laforgue – *Livro do Desassossego*.

### **Abstract**

In *Un baule pieno di gente* Antonio Tabucchi suggests the existence of a “close affinity” between Pessoa's semi-heteronym Bernardo Soares and French Symbolist poet Jules Laforgue. The article aims to explore this “affinity” by identifying and highlighting the similarities between the *Livro do Desassossego* and the works of Laforgue.

**Keywords:** Fernando Pessoa – Jules Laforgue – *Livro do Desassossego*.

Sono noti l'interesse e l'ammirazione che Fernando Pessoa nutriva per la poesia simbolista francese. Pessoa stesso, in un frammento scritto nel 1914 in cui elenca le sue “influências”, riconosce l'importanza dei simbolisti francesi nella sua formazione letteraria:

1904-1905 – Influências de Milton e dos poetas ingleses da época romântica – Byron, Shelley, Keats e Tennyson. (Também, um pouco depois, e influenciando primeiro o contista, Edgar Poe.) Ligeiras influências também da escola de Pope. Em prosa, Carlyle. Restos de influências de subpoetas portugueses lidos na infância. – Neste período a ordem das influências foi, pouco mais ou menos: 1) Byron; 2) Milton, Pope e Byron; 3) Byron, Milton, Pope, Keats, Tennyson e ligeiramente Shelley; 5) Shelley, Wordsworth, Keats e Poe.

1905-1908 (fim) – Edgar Poe (já na poesia), Baudelaire, Rollinat, Antero, Junqueiro (na parte anticlerical), Cesário Verde, José Duro, Henrique Rosa.

1908-1909 (fim) – Garret, António Correia de Oliveira, António Nobre.

1909-1911 – *Os simbolistas franceses*, Camilo Pessanha.

1912-1913 – 1) O saudosismo; 2) Os futuristas. (Pessoa 1985: 78; il corsivo è mio)

Pessoa subì l'influenza del simbolismo francese direttamente, attraverso le letture compiute a Lisbona durante quella che lui stesso definì come la sua “terza adolescenza” (nella sua biblioteca personale troviamo opere di Baudelaire, Maeterlink, Mallarmé e Verhaeren), e indirettamente, attraverso la scoperta dei poeti simbolisti portoghesi Camilo Pessanha e Eugénio de Castro (Terlinden 1990: 161). La critica ha ripetutamente segnalato le connessioni esistenti tra la poetica pessoana e quelle di Baudelaire, Maeterlink e Mallarmé; in particolare, sono state evidenziate le analogie esistenti tra il progetto del *Livro do desassossego* e quello, ugualmente mai realizzato, del *Livre mallarmeano* (Lopes 2004). Si è trascurato di indagare, invece, il rapporto tra Pessoa e un altro poeta simbolista di lingua francese, Jules Laforgue, con il quale l'autore portoghese presenta numerose affinità (a cominciare dall'ammirazione che entrambi nutrivano per Walt Whitman). Non ci sono dubbi sul fatto che Pessoa conoscesse l'opera di Laforgue: nella sua biblioteca personale figura *La poésie nouvelle* (1902) di André Beaunier, una raccolta di saggi sui poeti simbolisti francesi, e le pagine dedicate a Laforgue presentano varie sottolineature; Pessoa, inoltre, nomina il poeta francese nel primo verso di una poesia che reca la data del 24 agosto 1934:

*Que é feito de Jules Laforgue*  
E de Gustave Kahn?  
Quem se lembra de Jean Moréas?  
Ah, quanta coisa vã

Foi vasta em minha juventude!  
Senti-as e amei.  
Hoje nem quero saber se as lembro.  
Porquê não sei.

Também, se vamos a isso,  
As princesas das baladas —  
Que é feito delas no silêncio  
De onde se foram as fadas?  
E, no meio disto tudo,  
Que é feito de mim,  
Principalmente, principalmente,  
Sem dó nem fim?.. (Pessoa 2006; *il corsivo è mio*).

In *Un baule pieno di gente* (1990) Antonio Tabucchi fa un breve ma significativo accenno al rapporto tra Pessoa e Laforgue, suggerendo l'esistenza di una "stretta parentela" tra il semi-eteronimo Bernardo Soares, l'autore principale del *Livro do Desassossego*,<sup>1</sup> e il poeta francese (Tabucchi 2001: 71). Partendo dagli indizi forniti da Tabucchi, indagheremo i diversi aspetti in cui si manifesta questa "parentela".

## 1. "Trop nombreux pour dire oui ou non": l'io caleidoscopico di Jules Laforgue

Nella letteratura ottocentesca entra in scena una delle grandi preoccupazioni dell'artista (e dell'uomo) del XX secolo: l'io, di cui si comincia a mettere in discussione l'identità e l'indivisibilità. L'ironia di Baudelaire, la "disparition élocutoire du poète" di Mallarmé, il "Je suis l'autre" di Gérard de Nerval, il "Je est un autre" che Rimbaud scrive in una lettera a Paul Demeny, esprimono in modo diverso un sentimento di sfiducia nei confronti dell'unità dell'individuo e una presa di coscienza delle varie personalità che costituiscono l'animo umano. La disgregazione dell'io e il rifiuto di un'identità omogenea e stabile, priva di contraddizioni, risuonano anche nei versi di Walt Whitman, poeta molto amato sia da Pessoa che da Laforgue: "Do I contradict myself? /

---

<sup>1</sup> Secondo Richard Zenith, "Bernardo Soares, o narrador principal mas não exclusivo do Livro do Desassossego, era tão próximo de Pessoa – mais até do que Campos – que não podia considerar-se um heterónimo autónomo. – E um semi-heterónimo –, escreveu Pessoa no último ano da sua vida, 'porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela' (...) Embora Pessoa tenha acabado por atribuir o livro inteiro à autoria de Soares, (...) o Livro do desassossego foi, antes de mais, vários livros (e afinal só um) de vários autores (e afinal só um)" (Zenith 1999: 15).

Very well, then, I contradict myself, / I am large – I contain multitudes” (Whitman 2009: 103).<sup>2</sup>

Anche l'opera poetica di Jules Laforgue si sviluppa intorno alla preoccupazione per la natura eterogenea e contraddittoria dell'io, che ne impedisce una definizione coerente e stabile. Già nella breve parentesi romantica del *Sanglot de la Terre* (1878-1883), dove l'io lirico si definisce ancora mediante “une équivalence entre celui qui éprouve, celui qui parle, celui qui écrit” (Grojnowski 1996: 131), il poeta francese inizia a mettere in dubbio la propria identità: “Suis-je? Ce corps renouvelé chaque jour est-il mien? (...) Est-ce Moi?” (Laforgue 1986a: 313), si chiede senza trovare risposta. I *Complaintes*, pubblicati nel 1885, inaugurano un processo di diffrazione dell'io che continuerà nelle successive raccolte di versi, *Des Fleurs de bonne volonté* e *Derniers Vers* (1890), pubblicate dopo la morte del poeta. A partire dai *Complaintes*, infatti, Laforgue metterà al centro della propria poesia il soggetto, giocando a più riprese sull'etimologia del termine “individuo”, che deriva dal latino *individuus*, e cioè indiviso, indivisibile: “Que ne suis-je indivisible!” esclama nel *Complainte du temps et de sa commère l'espace* (Laforgue 1986a: 607); “Je suis un individu – c'est-à-dire par etymologie un être *indivisible*. Ah! Que ne le suis-je vraiment!” scrive in un appunto (Laforgue 1981: 55); “O sectaires de la conscience, pourquoi vous étiqueter individus, c'est-à-dire indivisibles?” chiede per bocca di Salomé nelle *Moralités légendaires* (Laforgue 1986b: 444). Il soggetto laforguiano è divisibile a volontà: “Quand j'organise une descente en Moi, / J'en conviens, je trouve là, attablée, / Une société un peu bien mêlée” (Laforgue 1986b: 198). L'identità del poeta è fluttuante, ambigua (“Bonne girouette aux trent'-six saisons” [Laforgue 1986b: 147]), si disperde (“Moi! Moi! Puis s'éparpille, ridicule!” [Laforgue 1986a: 607]) e si moltiplica rendendo l'individuo un “polyplier fatal”, “trop nombreux pour dire oui ou non” (Laforgue 1986b: 198, 147).

---

<sup>2</sup> Nell'estate del 1886 Laforgue tradusse in francese dieci poesie di Whitman, che furono le prime ad essere pubblicate ufficialmente in Francia, sulle pagine della rivista simbolista *La Vogue* di Gustave Kahn. La relazione tra Pessoa e Whitman è stata ampiamente studiata. Si veda, ad esempio: Brown, Susan M. (1991), “The Whitman-Pessoa Connection”, *Walt Whitman Quarterly Review* 9, pp. 1-14; Pasciolla, Francesca (2017), *Walt Whitman in Fernando Pessoa*, Londra, Critical, Cultural and Communications Press; Zenith, Richard (2013), “Pessoa and Walt Whitman revisited”, in M. Gray de Castro (ed.), *Fernando Pessoa's Modernity without Frontiers*, Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 37-52.

Nei *Complaintes*, la decostruzione dell'unità dell'individuo si realizza attraverso la diffrazione della voce del poeta in una pluralità di voci distinte. Nelle poesie di questa raccolta, infatti, si alternano enunciatori sempre diversi:

il [Laforgue] donne la parole à toutes sortes de personnages, des types de convention comme le 'pauvre jeune homme' ou 'l'époux outragé', qui s'expriment sur des airs connus. Mais aussi à des figures de la vie quotidienne, le camelot, le fossoyeur, à des personnages légendaires, le roi de Thulé, Pierrot. Et surtout aux éléments naturels, aux astres, au temps, à l'espace, aux mille et une paroles formant le chant du monde (Grojnovski 1997: 90).

I *Complaintes* si configurano, quindi, come uno spazio dialogico in cui Laforgue gioca ad appropriarsi delle voci degli altri personaggi, confondendosi con essi. Il poeta francese si ispira al modello del cabaret, che aveva frequentato con entusiasmo quando viveva a Parigi: ogni poesia della raccolta è una scena immaginaria in cui Laforgue interpreta personaggi diversi, assumendone anche il linguaggio caratteristico, rifiutando di fissarsi in un unico ruolo. L'interesse che Laforgue nutriva per il teatro si manifesta anche nell'ode dialogata *Le concile féérique* (1886), che rivela il suo desiderio di "convertir les termes du débat intérieur en *dramatis personae*" (Grojnowski 1996: 134). Nei *Complaintes* scompare il Poeta, inteso come unico responsabile dell'enunciazione, e l'espressione si fa multipla, eterogenea, contraddittoria, al punto che il lettore non riesce a identificare un io lirico unitario e sempre uguale a sé stesso.

La crisi dell'individuo nel mondo moderno, quindi, si esprime nella poesia di Laforgue attraverso la rappresentazione caleidoscopica di un io che non è più padrone di sé stesso, come nei primi versi di *Dimanches*: "Bref, j'allais me donner d'un 'Je vous aime' / quand je m'avisai non sans peine / Que d'abord je ne possédais pas bien moi-même" (Laforgue 1986b: 306). L'opera di Laforgue – "poète écartelé, trop sincère pour se demeurer fidèle" (Reboul 1960: 7) – è "un'opera di rifiuto, il cui fondamento e coronamento furono il rifiuto di sé stesso" (Consiglio 1997a: 14).

## 2. L'eteronimia di Fernando Pessoa: il "drama em gente"

L'eteronimia pessoana rappresenta l'exasperazione della presa di coscienza della divisibilità dell'individuo avvertita da Laforgue e messa in scena nei *Complaintes*, il punto d'arrivo del malessere profondo

espresso dalla letteratura *fin de siècle*. Secondo Finazzi Agrò, infatti, l'eteronimia pessoana va studiata in relazione allo scenario del tardo Ottocento, dove si sviluppa la "dinamica storico-culturale che la rende comprensibile e la giustifica: che in una parola la fonda" (Finazzi Agrò 1983: 22). A differenza di Laforgue, Pessoa non assume voci diverse nelle proprie poesie, ma dà corpo ai vari lati della sua personalità trasformandoli in personaggi completi di biografia, descrizione fisica e precise posizioni estetiche e politiche: il poeta bucolico Alberto Caeiro, il dandy futurista Álvaro de Campos, il latinista Ricardo Reis, l'impiegato di concetto Bernardo Soares... Ciascuno di questi eteronimi è "un poeta autentico, autosufficiente, perfetto" (Tabucchi 2001: 27). I personaggi dei *Complaintes*, invece, non sono mai indipendenti dal loro autore, non essendo dotati di una propria autonomia biografica, estetica e ideologica. Mediante l'eteronimia, Pessoa non solo porta all'estremo la polifonia laforguiana, ma dà anche corpo alle moltitudini di Whitman, rendendole personaggi di un immenso "drama em gente, em vez de em actos" (Pessoa 1999: 404), il cui palcoscenico è lui stesso: "Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. (...) Para criar, destrui-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. *Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças*", leggiamo nel *Livro do desassossego* (1986a: 160; il corsivo è mio). L'eteronimia, quindi, può essere definita come "la vistosa traduzione in letteratura di tutti quegli uomini che un uomo intelligente e lucido sospetta di essere", il meccanismo "che consente a tutti gli ii di poetare contemporaneamente" (Tabucchi 2001, 28, 21).

Attraverso l'invenzione del "meccanismo eteronimico" Pessoa si pone come "figura paradigmatica della modernità", poiché riunisce in sé "le ragioni e le estreme conseguenze della disgregazione di un soggetto che drammaticamente avverte e patisce (...) la propria precarietà" (Lanciani 2012: X). Ad esprimere questo dramma dell'io, Pessoa giunge in anticipo su tutti: l'eteronimia, questa teatralizzazione delle molteplici identità che un singolo individuo sente di essere, inizia nel 1914 con l'esordio poetico di Alberto Caeiro, ovvero quando il Novecento degli Svevo, dei Pirandello e dei Joyce "è ancora tutto da inventare" (Tabucchi 2001: 29).

### 3. “O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos”: paesaggi dell’anima

Una delle analogie più evidenti tra il *Livro do desassossego* e la poesia di Jules Laforgue risiede nella frequenza e nella ricchezza delle descrizioni del paesaggio. Come ricorda giustamente Tabucchi, il poeta francese è un “grande esecutore di pitture di parole”, che nei suoi *Mélanges posthumes* dipinge in prosa “i paesaggi estivi, le sere d'autunno al Luxembourg, i chiardiluna di novembre, le primavere sui boulevards, i meriggi torridi e stagnanti” (Tabucchi 2001: 72). Anche ad una lettura superficiale del *Livro do desassossego* e della poesia laforguiana si noterà immediatamente la frequenza delle descrizioni del mondo esterno e delle sensazioni che produce in chi l'osserva. Ángel Crespo ha messo in luce come più di un quinto dei frammenti del *Livro* sono dedicati alla descrizione del paesaggio, nella maggior parte dei casi condotta dal punto di vista di Bernardo Soares, che osserva la realtà circostante dalla finestra della sua stanza o del suo ufficio, e più raramente durante i suoi spostamenti per Lisbona e i suoi brevi viaggi in località vicine alla capitale portoghese (Crespo 2000: 345-46). È Pessoa stesso, per bocca di Soares, a sottolineare l'importanza e la frequenza di questi momenti descrittivi:

A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora. Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tê-la de lado; ao agitar brando das árvores altas na encosta cidadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janelas por letras onde o sol morto doura goma úmida. (Pessoa 1986a: 364)

Secondo Crespo i paesaggi pessoani non devono essere considerati come spazi fisici reali, determinabili topograficamente, ma come paesaggi soggettivi, puramente mentali, risultato di un processo di “sostituzione del visibile” compiuto attraverso l'immaginazione o il sogno (Crespo 2000: 347-48). Questo processo è spiegato nuovamente da Pessoa/Soares nel testo “A divina inveja”:

Esforço-me por isso para alterar sempre o que vejo de modo a torná-lo irrefragavelmente meu – de alterar, mentindo – o momento belo e na mesma ordem de linha de beleza, a linha do perfil das

montanhas; de substituir certas árvores e flores por outros, vastamente as mesmas diferentissimamente; de ver outras cores de efeito idêntico no poente – *e assim crio, de educado que estou, e com o próximo gesto de olhar com que espontaneamente vejo, um modo interior do exterior. Isto, porém, é o grau ínfimo de substituição do visível.* Nos meus bons e abandonados momentos de sonho arquitecto muito mais. Faço a paisagem ter para mim os efeitos da música, invocar-me imagens visuais – curioso e difícilíssimo triunfo do êxtase, tão difícil porque o agente evocativo é da mesma ordem de sensações que o que há-de evocar. O meu triunfo máximo do género foi quando, a certa hora ambígua de aspectos / e luz / olhando para o Cais do Sodré nitidamente o vi um pagode chinês com estranhos guizos nas pontas dos telhados como chapéus absurdos (Pessoa 1986b: 69; il corsivo è mio)

Per Pessoa ognuno di noi ha sempre coscienza di due paesaggi: il paesaggio interno e quello esterno, che si intersecano, si fondono, si interpenetrano nell'atto di essere percepiti. Per questo motivo, spiega l'autore portoghese nella "Nota preliminar" al *Cancioneiro*, "o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva – e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma" (Pessoa 1960: 31).

Anche in Laforgue i paesaggi sono innanzitutto delle proiezioni soggettive del poeta e si fondono con le sue sensazioni e i suoi stati d'animo. Si consideri, ad esempio, il *paysage d'été* descritto nei *Mélanges posthumes*, dove l'agonia della natura rispecchia l'avversione del poeta per il sole e il clima estivo:

Le soleil torride à son apogée pleure des lingots! Comme des battants de cloche, et assoiffé de brises de prairies, de parfums de cresson, il aspire les sources invisiblement, les sources des paysages;... elles se tordaient de malaise cherchant leur destinée dans cette atroce journée [...] Les feuilles tournent comme un œil agonisant sur leurs pédoncules, les branches battent comme des artères bouchées par des chaleurs inconnues, les prairies s'assombrissent comme la roue d'un paon en courroux, comme la crête d'un coq aveuglé, comme la face des aéronautes perdus, désorbités de la planète, les vents se cherchent en inventant des prétextes inépuisablement lamentables, la créature se sent en détresse. (Laforgue 1903: 25-26)

Laforgue odia la vitalità e l'allegria che accompagnano l'estate, perché non si conciliano con il suo umore triste, il suo *spleen* e la sua



solitudine. Anche nel *Livro do desassossego* questa stagione viene associata alla tristezza e al tedio, come nel seguente frammento:

Quando o estio entra entristeço. Parece que a luminosidade, ainda que acre, das horas estivais deverá acarinhar quem não sabe quem é. Mas não, a mim não me acarinha. Há um contraste demasiado entre a vida externa que exuberava e o que sinto e penso, sem saber sentir nem pensar – o cadáver perenemente insepulto das minhas sensações (...) Só quando vem a noite, de algum modo sinto, não uma alegria, mas um repouso (...) Vem, um momento, a esperança de outras coisas. Mas essa esperança é breve. O que sobrevém é um tédio sem sono nem esperança, o mau despertar de quem não chegou a dormir. (Pessoa 1986a: 225-26)

Nei paesaggi laforguiani, inoltre, sono molto rare le descrizioni del mattino e della primavera, poiché il poeta francese detesta lo spettacolo del risveglio quotidiano della vita e della rinascita della natura, a cui preferisce l'atmosfera del crepuscolo, il sole che tramonta, le foglie morte dell'autunno. In primavera, quando "tout aime, tout convie aux amoureuses fièvres" e "tout rit, tout est content de vivre sous les cieux", il poeta "erre à travers tout, le dégoût sur les lèvres", indifferente all'ambiente lieto e festoso che lo circonda, in attesa del sollievo fugace che porterà la sera (Laforgue 1986a: 430). Anche nel *Livro do desassossego* si nota un contrasto tra il sentimento di angoscia che nasce al mattino, alla vista del giorno che comincia ("Se o dia e a felicidade nunca viessem!" [Pessoa 1986a: 106]), e l'occasionale sensazione di quiete provata al calar della sera. Guardando dalla finestra il sole che sorge su Lisbona, in una limpida mattina di primavera, Bernardo Soares prova inquietudine, male di vivere:

Por entre a casaria, em intercalações de luz e sombra – ou, antes, de luz e de menos luz – a manhã desata-se sobre a cidade. (...) Sinto, ao senti-la, uma grande esperança; mas reconheço que a esperança é literária. Manhã, primavera, esperança – estão ligados em música pela mesma intenção melódica; estão ligados na alma pela mesma memória de uma igual intenção. Não: se a mim mesmo observo, como observo à cidade, reconheço que o que tenho que esperar é que este dia acabe, como todos os dias. (...) E debruçado ao parapeito, gozando do dia, sobre o volume vário da cidade inteira, só um pensamento me enche a alma – a vontade íntima de morrer, de acabar, de não ver mais luz sobre cidade alguma, de não pensar, de não sentir, de deixar atrás, como um papel de embrulho, o curso do sol e dos dias, de despir, como um

traje pesado, à beira do grande leito, o esforço involuntário de ser.  
(Pessoa 1986a: 132-33)

In un altro frammento del *Livro* l'alba di un nuovo giorno viene vissuta come un supplizio dell'Apocalisse, una condanna:

E por fim, por sobre a escuridão dos telhados lustrosos, a luz fria da manhã tépida raia como um suplício do Apocalipse. É outra vez a noite imensa da claridade que aumenta. É outra vez o horror de sempre – o dia, a vida, a utilidade fictícia, a atividade sem remédio. (...) Não sonho o intervalo certo, mas reparo, como se começasse a despertar de um sono não dormido os primeiros ruídos da vida da cidade, a subir, como uma cheia, do lugar vago, lá embaixo, onde ficam as ruas que Deus fez. (...) São sons alegres e dispersos e doem-me no coração como se me viessem, com eles, chamar a um exame ou a uma execução. Cada dia se o ouço raiar da cama onde ignoro, me parece o dia de um grande acontecimento meu que não terei coragem para enfrentar. (Pessoa 1986a: 167-68)

Solo al tramonto, quando sulla città inizia a scendere piano il silenzio, Bernardo Soares prova una momentanea sensazione di tranquillità e di riposo:

O poente está espalhado pelas nuvens soltas separadas que o céu todo tem. Reflexos de todas as cores, reflexos brandos, enchem as diversidades do ar alto, bóiam ausentes nas grandes mágoas da altura. Pelos cimos dos telhados erguidos, meio-cor, meio-sombras, os últimos raios lentos do sol indo-se tomam formas de cor que nem são suas nem das coisas em que pousam. Há um grande sossego acima do nível ruidoso da cidade que vai também sossegando. Tudo respira para além da cor e do som, num hausto fundo e mudo. Nas casas coloridas que o sol não vê, as cores começam a ter tons de cinzento delas. Há frio nas diversidades dessas cores. Dorme uma pequena inquietação nos vales falsos das ruas. Dorme e sossega. E pouco a pouco, nas mais baixas das nuvens altas, começam os reflexos a ser de sombra; só naquela pequena nuvem, que paira água branca acima de tudo, o sol conserva, de longe, o seu ouro rindo. (Pessoa 1986a: 143)

La quiete di Lisbona al crepuscolo conforta Bernardo, che camminando per le strade della Baixa sente un triste *sossego* che scomparirà al sorgere di un nuovo giorno:

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para

leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. (...) Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. (Pessoa 1986a: 121)

#### 4. L'*ever-spleen day*: la domenica

Secondo Tabucchi, lo stretto vincolo di parentela che unisce Pessoa e Laforgue si manifesta in modo particolare nella presenza ricorrente, tanto nel *Livro do desassossego* quanto nell'opera del poeta francese, del tema della "domenica":

L'*ever-spleen day* (la domenica, ovviamente) in cui la metafisica si sfilaccia sul greto della quotidianità, la degustazione del Nulla giornaliero che produce un'inquietudine che investe l'universo; i falsi desideri, la notte, la l'impossibilità, la solitudine, l'assenza del significato e l'ipertrofia del significante. (Tabucchi 2001: 71-72)

Alla domenica, il giorno della settimana in cui lo *spleen* si amplifica fino a diventare insopportabile, Laforgue dedica vari frammenti dei *Mélanges posthumes* e un buon numero di poesie: due *Complaintes*, tredici poesie intitolate "Dimanches" nei *Fleurs de bonne volonté* e due poesie nei *Derniers vers*. In questi testi è possibile distinguere a grandi linee due tipi di domeniche: le domeniche mattina soleggiate, allegre e vitali, che Laforgue detesta, e le domeniche alla sera e al crepuscolo, spesso piovose e tormentate dal vento, la cui malinconia si concilia con l'umore tetro del poeta. Della domenica Laforgue odia soprattutto la monotonia, che amplifica lo *spleen* e la solitudine facendoli apparire senza via d'uscita: "Fuir? Où aller, par ce printemps? / Dehors, dimanche rien à faire... / Et rien à faire non plus dedans / Oh! Rien à faire sur la Terre" (Laforgue 1986b: 172). Lo *spleen* laforguiano è disgusto per la vita, noia invincibile in quanto "sans cause bien appréciable" (*ibid.*, 184), sofferenza immotivata, ma anche voluttà della malinconia, compiacimento di una meditazione sul nulla. Di questo "male di vivere" il *desassossego* di Pessoa/Soares è una manifestazione più complessa e radicale. Come spiega Tabucchi, infatti, Bernardo Soares "allarga le frontiere del *desassossego* fino a zone assai remote: dalla connotazione vagamente decadente di certi testi in cui il *desassossego* appare associato al tedio, fino allo snervamento, all'ansia, al disagio, alla pena, al turbamento, all'inadeguatezza e alla 'incompetenza verso la vita'" (Tabucchi 2001: 72). Anche il *desassossego* di Bernardo Soares, la sua "incompetência

para a vida” (Pessoa 1986a: 321), si intensificano di domenica, come rivela questo frammento del *Livro*:

Ergo a cabeça de sobre o papel em que escrevo... É cedo ainda. Mal passa o meio-dia e é domingo. O mal da vida, a doença de ser consciente, entra com o meu próprio corpo e perturba-me. Não haver ilhas para os infortáveis, alamedas vetustas, inencontráveis de outros para os isolados no sonhar! Ter de viver e, por pouco que seja, de agir; ter de roçar pelo fato de haver outra gente, real também, na vida! (Pessoa 1986a: 247)

Nella poesia di Laforgue i momenti in cui lo spleen si fa più pesante sono spesso accompagnati da un pianoforte, che ripete meccanicamente melodie noiose e tristi; ascoltandole, il poeta ricorda la propria infanzia e prova un’acuta nostalgia del tempo in cui era bambino: “Je voudrais être enfant, avoir ma mère encor. (...) / Maman! Maman! Oh! Comme à présent, loin de tous, / Je mettrais follement mon front dans ses genoux, / Et je resterais là, sans dire une parole, / A pleurer jusqu’au soir, tant ce serai trop doux” (Laforgue 1986b: 284-85). Leggendo questi versi viene spontaneo pensare al lungo frammento del *Livro do desassossego* in cui Pessoa ricorda i monotoni esercizi al pianoforte di una bambina che viveva sopra il suo appartamento. Anche l’autore portoghese, riascoltando nella propria mente quella musica, ritorna con il pensiero alla propria infanzia e si sente invadere da una tristezza e da una nostalgia ancora più angosciose:

Quando vim primeiro para Lisboa, havia, no andar lá de cima de onde morávamos, um som de piano tocado em escalas, aprendizagem monótona da menina que nunca vi. Descubro hoje que, por processos de infiltração que desconheço, tenho ainda nas caves da alma, audíveis se abrem a porta lá de baixo, as escalas repetidas, tecladas, da menina hoje senhora outra, ou morta e fechada num lugar branco onde verdejam negros os ciprestes. Eu era criança, e hoje não o sou; o som, porém, é igual na recordação ao que era na verdade, e tem, perenemente presente, se ergue de onde finge que dorme, a mesma lenta teclagem, a mesma rítmica monotonia. Invade-me, de o considerar ou sentir, uma tristeza difusa, angustiosa, minha. Não choro a perda da minha infância; choro que tudo, e nele a (minha) infância, se perca. É a fuga abstrata do tempo, não a fuga concreta do tempo — que é meu, que me dói no cérebro físico pela recorrência repetida, involuntária, das escalas do piano lá de cima, terrivelmente anônimo e longínquo. É todo o mistério de que nada dura que

martela repetidamente coisas que não chegam a ser música, mas são saudade, no fundo absurdo da minha recordação. (Pessoa 1986a: 185-86)

Nelle melodie del pianoforte Pessoa non avverte soltanto la perdita della propria infanzia, ma la fuga inarrestabile del tempo e della vita, la perdita di ogni cosa, il dolore di esistere.

In altre occasioni, le domeniche mattina di Laforgue sono accompagnate dal suono delle campane che chiamano a messa i fedeli. Ascoltandole, il poeta ricorda quando da bambino andava in chiesa con la madre, o seguiva le processioni. La purezza dell'infanzia, ormai perduta per sempre, è rappresentata simbolicamente dalle "jeunes filles" che si recano a messa, e che Laforgue osserva da lontano, con malinconica ironia: "Les Jeunes Filles inviolables et frères / Descendent vers la petite chapelle / Dont les chimériques cloches / Du joli joli dimanche, / Hygiéniquement et élégamment les appellent. / Comme tout se fait propre autour d'elles! / Comme tout en est dimanche!" (Laforgue 1986b: 309-310). Anche Bernardo Soares quando osserva le persone che si recano a messa ritorna con la mente alla propria infanzia e ricorda quando era un bambino vestito a festa che andava in chiesa con la madre:

Na grande praça dominical há um movimento solene de outra espécie de dia. Em S. Domingos há a saída de uma missa, e vai principiar outra. Vejo uns que saem e os que ainda não entram, esperando por alguns que não estão vendo quem sai. (...) Outrora, criança, eu ia a esta mesma missa, ou porventura à outra, mas devia ser a esta. Punha, com a devida consciência, o meu único fato melhor, e gozava tudo – até o que não tinha razão de gozar. Vivia por fora e o fato era limpo e novo. Que mais quer quem tem que morrer e o não sabe pela mão da mãe? (Pessoa 1986a: 131)

Escrevo num domingo, manhã alta, num dia amplo de luz suave, em que, sobre os telhados da cidade interrompida, o azul do céu sempre inédito fecha no esquecimento a existência misteriosa de astros... É domingo em mim também... Também meu coração vai a uma igreja que não sabe onde é, e vai vestido de um traje de veludo infante, com a cara corada das primeiras impressões a sorrir sem olhos tristes por cima do colarinho muito grande. (Pessoa 1986a: 122-23)

Un'altra presenza costante nelle domeniche laforguiane è la pioggia: onnipresente, monotona, ossessiva, si confonde con la noia e la tristezza del poeta. Nelle prose dei *Mélanges posthumes*, ad

esempio, la troviamo nella descrizione di una “dimanche de février en province”: “Ciel de cendre opaque distillant une pluie monotone grisâtre, qui moitié retombe et enflaque le sol, moitié imprègne la grosse atmosphère comme un invisible buvard qui vous pénètre (Laforgue 1903: 37). Nelle poesie, invece, è il *refrain* degli interminabili e odiosi pomeriggi domenicali:

Le ciel pleut sans but, sans que rien l'émeuve  
 Il pleut, il pleut bergère! Sur le fleuve...  
 Le fleuve a son repos dominical;  
 Pas un chaland, en amont, en aval. (...)  
 Le crépuscule vient; le petit port  
 Allume ses feux. (Ah ! connu, l'décor ! )  
 La pluie continue à mouiller le fleuve,  
 Le ciel pleut sans but, sans que rien l'émeuve. (Laforgue 1986b: 179)

La pioggia è un fenomeno ricorrente anche nel *Livro do desassossego*, e alla sua descrizione sono dedicati alcuni dei frammenti più belli dell'opera. Come ha notato Ángel Crespo, Bernardo Soares osserva sempre con interesse i temporali, che considera manifestazioni dell'inquietudine della natura e specchio dei propri stati d'animo (Crespo 2000: 364). A proposito di questa corrispondenza tra paesaggio esterno e paesaggio interiore risultano illuminanti i seguenti frammenti del *Livro*:

Há dois dias que chove e que cai do céu cinzento e frio uma certa chuva, da cor que tem, que aflige a alma. Há dois dias... Estou triste de sentir, e reflicto-o à janela ao som da água que pinga e da chuva que cai. Tenho o coração oprimido e as recordações transformadas em angústias. (Pessoa 1986b: 272)

Em cada pinga de chuva a minha vida falhada chora na natureza. Há qualquer coisa do meu desassossego no gota a gota, na bâtega a bâtega com que a tristeza do dia se destorna inutilmente / por / sobre a terra. Chove tanto, tanto. A minha alma é húmida de ouvi-lo. Tanto... A minha carne é líquida e aquosa em torno à minha sensação dela. Um frio desassossegado põe mãos gélidas em torno ao meu pobre coração. (...) Bate contra a vidraça, indolente, gemedoramente a chuva; (...) Uma mão fria aperta-me a garganta e não me deixa respirar a vida (Pessoa 1986b: 20)

Ah, e de novo, como o protesto reatado de quem se não convenceu, ouço o alarido brusco da chuva chapinhar no universo aclarado. Sinto um frio até aos ossos supostos, como se tivesse medo. E agachado, nulo, humano a sós comigo na pouca treva que ainda me resta, choro, sim, choro, choro de solidão e de vida, e a minha mágoa fútil como um

carro sem rodas jaz à beira da realidade entre os esterco do abandono.  
(Pessoa 1986a: 169)

### 5. Analogie stilistiche: “a gramática é um instrumento, e não uma lei”

Prima di concludere, vorrei soffermarmi brevemente su alcune analogie stilistiche tra il *Livro* di Pessoa e la poesia di Laforgue. Entrambi gli autori violano e trasformano la sintassi della propria lingua per adattarla alle proprie esigenze, si inventano neologismi, invertono l'ordine normale delle parole, usano continuamente metafore, allitterazioni, ossimori e giochi di parole. Nel *Livro* Pessoa utilizza una grammatica e un lessico personalissimi, che a volte rendono difficile e faticoso seguire il filo del discorso. L'autore portoghese rivendica non solo la legittimità, ma anche la necessità di infrangere le regole grammaticali, e si dichiara *super grammaticam* come il re Sigismondo:

Analisando-me à tarde, descubro que o meu sistema de estilo assenta em dois princípios, e imediatamente, e à boa maneira dos bons clássicos, erijo esses dois princípios em fundamentos gerais de todo estilo: dizer o que se sente exatamente como se sente – claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso –; *compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei*. Suponhamos que vejo diante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá dela, “Aquele rapariga parece um rapaz”. Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá dela, “Aquele rapariga é um rapaz”. Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do afeto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá dela, “Aquele rapaz”. Eu direi, “Aquele rapaz”, violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de gênero, como de número, entre a voz substantiva e a adjetiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito (...) *Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se dela quem sabe mandar nas suas expressões*. Contase de Sigismundo, Rei de Roma, que, tendo, num discurso público, cometido um erro de gramática, respondeu a quem dele lhe falou, “Sou Rei de Roma, e acima da gramática”. E a história narra que ficou sendo conhecido nela como Sigismundo “super-grammaticam”. Maravilhoso símbolo! (Pessoa 1986a: 362-63; il corsivo è mio)

Anche lo stile di Laforgue si contraddistingue per un uso libero e *déreglé* delle risorse grammaticali. Tra i poeti più innovativi del suo

tempo, è uno dei primi a sperimentare il verso libero e la sua originalità è stata riconosciuta e elogiata nel Novecento da scrittori come Ezra Pound e T.S. Eliot. Come Pessoa, Laforgue “n’emploie pas une langue: il crée la sienne” (Reboul 1960: 144). Al poeta francese, spiega Marie Jeanne Durry,

non bastano le parole che esistono. Ne fabbrica a profusione, accoglie quelle di tutte le scienze, ne ruba alle lingue straniere, mette il lessico basso in sincope con quello alto. (...) E poi anche le costruzioni familiari, popolari, i giochi di parole, i *calembours*. Senza contare tutte le assenze di coordinate e di subordinate (...) gli improvvisi cambiamenti di costruzione; una disarticolazione perdifiato (cit. in Consiglio 1997b: 66-67)

Nei *Complaintes*, Laforgue forgia *ex novo* sostantivi come *eternullité*, *spleenuosité*, *violuptés*, aggettivi come *hosannahles*, *sanguelles*, *sexciproques*, *omniversel*, verbi come *s’arlequiner*, *elixirer*, *feux-d’artificier*, *s’ubiquiter*... L’invenzione di neologismi è anche uno dei tratti distintivi della prosa delle *Moralités Légendaires*, dove non è difficile incontrare periodi come questo (dal *Lohengrin*): “Oh rancoeurs *ennuiverselles*! Expériences *nervicides*, nuits *martyrisséeens*!... Aime-moi à petit-feu, inventorie-moi, massacre-moi, *massacrilège-moi*!” (Laforgue 1986b: 427; il corsivo è mio).<sup>3</sup> Come Laforgue, anche Pessoa gioca spesso a creare nuove parole, perché per sua stessa ammissione gli piace “parolare” (“Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavar” [Pessoa 1986a: 357]). Nel *Livro do desassossego* conia forme verbali come *esfregueando-se* (popolandosi di compratori), *entresou* (intra-sono), *desdurmo* (sdormo), *hortaliçam* (verdureggiano), *desvegeta-se* (svegeta sé stesso), *endovelada* (endo-velata), *palavrar* (parolare) o *emplaniciam-se* (si impianurano). Altre volte, come segnala Valeria Tocco, inventa “intere categorie di parole (per esempio dall’aggettivo o pronome *outrô* –“altro”– crea il verbo *outrar-se*, il sostantivo collettivo *outragem*, il sostantivo astratto *outridade*)” oppure “rende transitivi i verbi intransitivi, sostantivizza

<sup>3</sup> Per uno studio approfondito dei neologismi laforguiani e, più in generale, delle caratteristiche stilistiche dell’opera del poeta francese, rimando all’eccellente studio di Jacques-Philippe Saint-Gérard, “Jules Laforgue: *Les Complaintes* ‘où Saint-Malo rime avec Sanglots et Bocks avec Coq’. Éléments de mise en perspective grammaticale et stylistique”, disponibile in <http://projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/laforgue/etude.htm#2> [Ultimo accesso: 16/09/2018]



aggettivi e partecipi; e gioca con la diffrazione di senso insita nella polisemia delle parole o delle espressioni" (Tocco 2013: XXIII).

## 6. Conclusioni

Partendo dagli indizi forniti da Tabucchi in *Un baule pieno di gente*, abbiamo esplorato il rapporto tra Fernando Pessoa e Jules Laforgue, mettendo in luce le analogie esistenti tra il *Livro do desassossego* e l'opera del poeta francese. Abbiamo visto che ad accomunare Pessoa e Laforgue c'è innanzitutto una certa sensibilità *fin de siècle*: entrambi vivono la crisi dell'io che inizia a manifestarsi nella seconda metà dell'Ottocento; una crisi che Laforgue avverte e mette al centro della propria poesia e che Pessoa porta alle estreme conseguenze con l'invenzione dell'eteronimia. La "stretta parentela" che unisce il semi-eteronimo Bernardo Soares e il poeta francese si manifesta in modo evidente nella frequenza, tanto nel *Livro do desassossego* quanto nell'opera laforguiana, delle descrizioni paesaggistiche. Non si tratta, però, di paesaggi reali, determinabili topograficamente, bensì di paesaggi soggettivi, che si fondono con gli stati d'animo di Soares e Laforgue: gli afosi pomeriggi estivi impregnati di tedio e di tristezza, le angosciose mattine primaverili, i malinconici crepuscoli d'autunno. In Pessoa e in Laforgue il mondo esteriore e quello interiore si intersecano costantemente. Oltre al tema del paesaggio, abbiamo segnalato la presenza ricorrente del tema della domenica, il giorno della settimana in cui si intensificano tanto lo *spleen* di Laforgue quanto il *desassossego* di Bernardo Soares. Infine, abbiamo messo in luce alcune analogie stilistiche tra il *Livro do desassossego* e l'opera laforguiana. Pessoa e Laforgue esplorano con estrema libertà le possibilità espressive del francese e del portoghese, adattando la lingua alle proprie esigenze: si inventano neologismi, utilizzano una profusione di figure retoriche e giocano con la morfologia e la sintassi. Per loro la grammatica non è un insieme di leggi da rispettare, bensì uno strumento posto al servizio di una sensibilità così ricca e originale da esigere l'invenzione di nuove forme di espressione.

## 7. Riferimenti bibliografici

- Crespo (2000): Ángel Crespo, *Con Fernando Pessoa*, Madrid, Huerga & Fierro.
- Consiglio (1997a): Angela Consiglio, "Nota biografica", in J. Laforgue, *Moralità Leggendarie*, Bari, Schena, pp. 7-14.

- Consiglio (1997b): Angela Consiglio, "Antologia critica", in J. Laforgue, *Moralità Leggendarie*, Bari, Schena, pp. 61-84.
- Durry (1952): Marie Jeanne Durry, *Jules Laforgue*, in J. Laforgue, *Moralità Leggendarie*, Bari, Schena, pp. 65-67.
- Finazzi Agrò (1983): Ettore Finazzi Agrò, *L'alibi infinito. Il progetto e la pratica nella poesia di Fernando Pessoa*, Imola, Galeati.
- Grojnowski (1996): Daniel Grojnowski, "Jules Laforgue et 'le monde changeant des phénomènes'", in D. Rabaté / J. de Sermet / Y. Vadé (eds), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 129-143.
- Grojnowski (1997): Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste*. Parigi, Corti.
- Laforgue (1903): Jules Laforgue, *Oeuvres Complètes*, Parigi, Société du Mercure de France.
- Laforgue (1986a): Jules Laforgue, *Oeuvres Complètes*, tomo I, Losanna, L'Age d'homme.
- Laforgue (1986b): Jules Laforgue, *Oeuvres Complètes*, tomo II, Losanna, L'Age d'homme.
- Laforgue (1981): Jules Laforgue, *Feuilles volantes*, Parigi, Le Sycomore.
- Lanciani (2012): Giulia Lanciani, "Il caso Pessoa", in: F. Pessoa, *Il libro del genio e della follia*, Milano, Mondadori.
- Lopes (2004): Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: Héritage et création*, Parigi, Éditions de la Différence.
- Pessoa (1960): Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar.
- Pessoa (1985): Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, Lisbona, Livros Horizonte.
- Pessoa (1986a): Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, a cura di Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Brasiliense.
- Pessoa (1986b): Fernando Pessoa, *Livro do desassossego, por Bernardo Soares*, vol. 2, a cura di António Quadros, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986.
- Pessoa (1999): Fernando Pessoa, *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*, a cura di Fernando Cabral Martins, Lisbona, Assírio & Alvim.
- Pessoa (2006): Fernando Pessoa, *Poesia 1931-1935 e não datada*, a cura di Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine, Porto, Assírio & Alvim. Disponibile in [http://cfp.cm-lisboa.pt/pls/marvel/f?p=334:6:2119786967888654:::P6\\_POE\\_ID,P6\\_TEP\\_ID,P6\\_ANCORA,P6\\_AUTOR,P6\\_POEMA,P6\\_ID,P6\\_TIPO:3367](http://cfp.cm-lisboa.pt/pls/marvel/f?p=334:6:2119786967888654:::P6_POE_ID,P6_TEP_ID,P6_ANCORA,P6_AUTOR,P6_POEMA,P6_ID,P6_TIPO:3367),

- 27621,1371,Fernando%20Pessoa,[QUE%20%C9%20FEITO%20DE%20JULES%20LAFORGUE],12,autor [Ultimo acesso: 16/09/2018]
- Reboul (1960): Pierre Reboul, *Laforgue*, Parigi, Hatier.
- Tabucchi (2001): Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli.
- Terlinden (1990): Ann Terlinden, *Fernando Pessoa: the bilingual Portuguese poet: a critical study of "The mad fiddler"*, Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis.
- Tocco (2013): Valeria Tocco, "Introduzione", in F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Mondadori, pp. V-XXIV.
- Whitman (2009) [1860]: Walt Whitman, *Leaves of grass*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Zenith (1999): Richard Zenith, "Introdução", in F. Pessoa, *Livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, a cura di Richard Zenith, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 13-36.